

LAS INNOVACIONES NARRATIVAS EN EL REINADO DE LOS REYES CATÓLICOS

ALAN DEYERMOND

Queen Mary and Westfield College, London

La mayoría de las innovaciones en la técnica narrativa que suelen calificarse como el logro supremo de la ficción europea y americana del siglo xx —empezando con las obras de Joyce, Kafka, Proust y Unamuno— ya se encuentran efectivamente en la literatura castellana de finales del siglo xv y principios del xvi. Puede servirnos de punto de partida la reseña de una novela de Heinrich Böll (1917-85, Premio Nobel 1972), reseña destinada por su autor, Jeremy Brooks, para lectores cultos pero no especialistas¹. Brooks empieza por admitir que hay novelistas cuya innovación formal «is instantly recognisable as career gamesmanship», pero contrasta a éstos con los pocos, como Böll, que son «driven to wrestle with new forms by the nature of the relationship between themselves and their material. From the first», continúa, «it was evident that Böll was bothered by the distortions that creep in [...] where there is an identifiable authorial voice». Después de veinte años de enfrentarse con el problema, Böll lo solucionó en una novela publicada en 1971: «The author refers to himself as 'The Au.', himself a fictitious creation. [...] the Au. undermines the reader's faith in his objectivity [...]» Veinte años de experimentación técnica por uno de los novelistas más importantes de la posguerra europea, y llegamos a la técnica de la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, publicada casi quinientos años antes. No lo digo para menos valorar la obra de Böll, ni tampoco la crítica de Brooks, escritor perspicaz e interesante, pero resulta obvio que si los estudiosos de la literatura contemporánea (en Inglaterra, aunque no en España) no hubieran marginado la literatura medieval, y si los críticos de la literatura inglesa supieran algo de la española más allá de los nombres obligatorios de

¹ Brooks, «Playing with Puddlegwater», *The Independent* (Londres, 4 de febrero de 1989), p. 29.

Cervantes, García Lorca, Borges y García Márquez, evitarían el error de atribuir a la Alemania de 1971 una innovación castellana de 1492. (No digo, desde luego, que se trate de un plagio de parte de Böll, el cual parece haber reinventado, sin saberlo, el recurso de Diego de San Pedro).

Otro ejemplo. Brooks dice que en su última novela Böll logró:

the last word in authorial absence. Apart from three pages of «prefatory Remarks» [it] is written as if it were a play, entirely in dialogue and monologue. Each chapter starts with a «stage direction». [...] You can't get much more disengaged than that. And yet all this withdrawing into the background is no more than a formal illusion. As in a play intended for the stage, control [...] remains in the hands of the author. What we, the readers, make of [it] is the result of the author's juxtaposition of events, and the self-revelations of the individuals whose conversations circle around those events.

Sin saberlo, Brooks describe la *Celestina*.

La extraordinaria capacidad de innovación narrativa que se revela en la época de los Reyes Católicos ya fue comentado por Keith Whinnom y Michael Gerli, entre otros, y varios investigadores han analizado diversos aspectos de dicha innovación². No pretendo ofrecer gran-

² Keith Whinnom dice que «it is difficult to think of any narrative device with which Spanish writers of the late fifteenth and the sixteenth centuries did not at some time play»: «The *Historia de duobus amantibus* of Aeneas Sylvius Piccolomini (Pope Pius II) and the Development of Spanish Golden-Age Fiction», en *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, Oxford, Dolphin, 1982, pp. 243-255 (p. 255). E. Michael Gerli empieza un importante estudio de la metafiction en la ficción sentimental con la observación de que «we as readers are repeatedly subjected to an evaluation of many of the conventional received ideas about the nature of fiction, the reality of what we read, and the role of the reader and his imagination in creating a mimetic illusion»: «Metafiction in Spanish Sentimental Romances», en *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool, University Press, 1989, pp. 57-63 (p. 57). Entre un buen número de estudios interesantes se destacan, además de los ya citados, los siguientes: Stephen Gilman, *The Art of «La Celestina»*, Madison, University of Wisconsin Press, 1956; Alfonso Rey, «La primera persona narrativa en Diego de San Pedro», *BHS*, 58 (1981), pp. 95-102; Barbara F. Weissberger, «Authors, Characters and Readers in *Grimalte y Gradiassa*», en *Creation and Re-Creation: Experiments in Literary Form in Early Modern Spain: Studies in Honor of Stephen Gilman*, Newark, DE, Juan de la Cuesta, 1983, pp. 61-76; Françoise Vigier, «Fiction épistolaire et novela sentimental en Espagne aux XV^e et XVI^e siècles», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 20 (1984), pp. 229-259; Juan Manuel Cacho Blecua, «El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*», en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, I, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, pp. 235-271; Patricia E. Grieve, *Desire and Death in the Spanish Sentimental Romance (1440-1550)*, Newark, DE, Juan de la Cuesta, 1987; María Eugenia Lacarra, «Sobre la cuestión de la autobiografía en la ficción sentimental», en *Actas I AHLM* (1988), pp. 359-368; Barbara F. Weissberger, «Role-Reversal and Festivity in the Ro-

des novedades en el presente artículo, pero me parece útil clasificar las innovaciones y luego meditar su efecto acumulativo.

Sería absurdo sostener que la innovación haya faltado por completo en los reinados de Juan II y Enrique IV. En efecto, en dichos reinados encontramos tendencias innovadoras. Por ejemplo, el romance de «Álora la bien cercada», inspirado en un acontecimiento de 1434 y compuesto poco después (Juan de Mena, en 1444, menciona Álora como «la villa no poco cantada»), efectúa un cambio radical del punto de vista narrativo a media carrera, consiguiendo la simpatía del público para los moros sitiados y luego demostrando lo mal fundada que estaba tal simpatía³. Casi simultáneamente, Juan Rodríguez del Padrón inicia la ficción sentimental castellana con el *Siervo libre de amor* (hacia 1450), obra innovadora no sólo en el sentido de iniciar un género, sino en su estructura y en la relación entre los dos niveles de la ficción. La estructura es circular: como demostraré en un artículo de próxima aparición, la tercera parte descrita en el prólogo, cuya pérdida se acepta a menudo⁴, consiste en la narración de las otras partes (menos, supongo, la «Estoria de dos amadores», la ficción interpolada de Ardanlier y Liessa). Syndéresis «vino en demanda de mis aventuras; e yo mesmo en recuenta de aquéllas»⁵, de modo que lo que el narrador-protagonista dice a Syndéresis es lo que va a escribir a Gonzalo de Medina. En cuanto a los dos niveles de la ficción, la estructura de la «Estoria de dos amadores» tiene una estrecha relación estructural y temática con la historia principal en la cual se encaja. No se trata de una relación del tipo que se encuentra a menudo en las colecciones de *exempla* (la caja china, o la historia-marco que sirve también como *exemplum*), sino de algo más complejo que nos hace pensar en la relación entre ficción y realidad y en el proceso de crear un mundo ficticio.

mances of Juan de Flores», *JHP*, 13 (1988-89), pp. 197-213; Regula Rohland de Langbehn, «Fábula trágica y nivel de estilo elevado en la novela sentimental española de los siglos xv y xvi», en *Literatura hispánica: Reyes Católicos y Descubrimiento: Actas del Congreso Internacional*, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, PPU, 1989, pp. 230-236; y Marina Scordilis Brownlee, *The Severed Word: Ovid's «Heroides» and the «Novela sentimental»*, Princeton, University Press, 1990.

³ Véase Deyermond, «Álora la bien cercada»: Structure, Imagery, and Point of View in a Frontier Ballad», en *Hispanic Medieval Studies in Honor of Samuel G. Armistead*, Madison, HSMS, 1992, pp. 97-109. Adviértase, sin embargo, que David Hook, en un artículo que saldrá en el homenaje a Colin Smith, interpreta el romance de manera muy distinta.

⁴ Por ejemplo, Gregory Peter Andrachuk, «On the Missing Third Part of *Siervo libre de amor*», *HR*, 45 (1977), pp. 171-180.

⁵ Juan Rodríguez del Padrón, *Obras completas*, ed. César Hernández Alonso (Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Hispánicos, 48), Madrid, Editora Nacional, 1982, p. 208.

Sería posible aumentar la lista de obras innovadoras del reinado de Juan II, pero hay que hablar brevemente del de Enrique IV, antes de volver al tema principal de este artículo. La gran obra historiográfica de Alfonso de Palencia, las *Décadas*, se empezó en dicho reinado y se terminó bajo los Reyes Católicos; varios trabajos de Brian Tate han destacado la innovación historiográfica que logra esta larga obra hispanolatina⁶. Una parecida capacidad innovadora se revela en el teatro, con la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* (¿1458-68?), de Gómez Manrique, obra de nada más que 181 versos, que consigue incluir, por medio de recuerdos, profecías, y símbolos, casi toda la *historia humanae salvationis* desde la caída de Lucifer hasta los contemporáneos del autor⁷.

Los logros de los reinados de Juan II y Enrique IV impresionan, pero no se pueden comparar con los del reinado siguiente, sobre todo en las obras de tres autores: Juan de Flores, Diego de San Pedro y Fernando de Rojas. Esta brillante época de innovación empezó antes de lo que solíamos decir: Juan de Flores, que parecía sucesor de Diego de San Pedro, se reconoce ahora, a la luz de las últimas investigaciones biográficas, como su antecesor, y autor del primer decenio del reinado⁸. No fueron estos tres los únicos innovadores del reinado, desde luego: algo se debe a dos anónimos: el autor de la ficción sentimental,

⁶ Por ejemplo, Robert B. Tate, «Alfonso de Palencia y los preceptos de la historiografía», en *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España: Actas de la III Academia Literaria Renacentista*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, ALR & Universidad, 1983, pp. 37-51; «Las *Décadas* de Alfonso de Palencia: un análisis historiográfico», en *Estudios dedicados a James Leslie Brooks, presentados por sus colegas, amigos y discípulos*, Barcelona, Puvill, para la University of Durham, 1984, pp. 223-241.

⁷ Véase Deyermond, «Historia sagrada y técnica dramática en la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique», en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la Literatura del Siglo XV: Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en Valencia los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990*, ed. R. Beltrán, J. L. Canet & J. L. Sirera, València, Departament de Filologia Espanyola, Universitat, 1992, pp. 131-140.

⁸ Esta revisión de la cronología se debe a las investigaciones simultáneas e independientes de Joseph J. Gwara y Carmen Parrilla García: Gwara, «The Identity of Juan de Flores: The Evidence of the *Crónica incompleta de los Reyes Católicos*», *JHP*, 11 (1987-88), pp. 103-130 y pp. 205-222; Juan de Flores, *Grimalte y Gradisa*, ed. Parrilla García (Monografías da Universidade de Santiago de Compostela, 140), Santiago de Compostela, Universidade, 1988, pp. v-xxix; Parrilla, «Un cronista olvidado: Juan de Flores, autor de la *Crónica incompleta de los Reyes Católicos*», en *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool, University Press, 1989, pp. 123-133. Fue anticipada en parte por la intuición de Pamela Waley, que sostiene, a base de indicios estilísticos y temáticos, que *Grisel y Mirabella* y *Arnalte y Lucenda* se compusieron independientemente, que *Cárcel de Amor* fue influida por *Grisel*, y *Grimalte y Gradisa* por *Cárcel*: «*Cárcel de Amor* and *Grisel y Mirabella*: A Question of Priority», *BHS*, 50 (1973), pp. 340-356.

Tratado de amores, y el del primer auto de la *Celestina*, y también a Nicolás Núñez. En lo que sigue, voy a estudiar cinco categorías de innovación narrativa.

1. El autor autoconsciente, que se narra a sí mismo.

No se trata meramente de un narrador-protagonista, un narrador en primera persona: éste es un recurso literario casi universal, que se manifiesta pronto en la literatura castellana escrita (Gonzalo de Berceo, en el prólogo a los *Milagros de Nuestra Señora*, o —si se trata efectivamente de una obra temprana— el «escolar» de la *Razón de amor* de Lope de Moros). Lo importante es que tenemos a un autor netamente ficticio, que sin embargo se identifica de un modo u otro con el autor efectivo, y que funciona como narrador dentro de la ficción. Las primeras palabras de *Grimalte y Gradissa* son: «Comiença un breve tractado compuesto por Johan de Flores, el qual por la siguiente obra mudó su nombre en Grimalte, la invención del qual es sobre la Fiometa»⁹. Una identificación tan explícita no necesita repetirse. En la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, la identificación es más compleja. Después de un prólogo de San Pedro, la narrativa empieza: «Después de hecha la guerra del año pasado, viniendo a tener el invierno a mi pobre reposo, pasando una mañana [...] por unos valles hondos y oscuros que se hazen en la Sierra Morena [...]»¹⁰. La acción se traslada en seguida a Macedonia, pero al final El Auctor regresa a Castilla: «con sospiros caminé; con lágrimas partí; con gemidos hablé; y con tales pasatienpos llegué aquí a Peñafiel, donde quedo besando las manos de vuestra merced.» (p. 176). «Vuestra merced» es obviamente don Diego Hernández, Alcaide de los Donzeles, a quien el prólogo se dedicó; tanto la guerra [de Granada] como la estancia en Peñafiel asocian al Auctor con el histórico Diego de San Pedro; y de este modo éste se funde en aquél al principio, y aquél en éste al final¹¹. No se trata, ni en el libro de Flores ni en el de San Pedro, de un

⁹ *Grimalte*, ed. Parrilla García, p. 1. En todas las citas del castellano del xv, reglarizo —si la edición citada no lo hace— los acentos, el empleo de i/j, u/v y c/q, y las mayúsculas según las normas actuales. Sigo, sin embargo, la ortografía de la edición citada. La *editio princeps* de *Grimalte* es de h. 1495, pero es probable que represente una refundición, y que el manuscrito recién descubierto represente la primera redacción, bastante anterior: véase lo que dice Parrilla García en su edición, pp. lix-lxxii.

¹⁰ Diego de San Pedro, *Obras completas*, II: *Cárcel de Amor*, ed. Keith Whinnom (Clásicos Castalia, 39), Madrid, Castalia, 1972, p. 81. La obra se imprimió en 1492, y es probable que fuera compuesta poco antes. La alusión a la guerra se hace a la de Granada: tanto la fecha como la mención de la Sierra Morena lo confirman.

¹¹ Para la cuestión de El Auctor y el autor histórico de la obra, véanse Peter N. Dunn, «Narrator as Character in the *Cárcel de Amor*», *MLN*, 94 (1979), pp. 187-199; Alfonso Rey (nota 2, supra); James Mandrell, «Author and Authority in *Cárcel de Amor*», *JHP*, 8 (1983-84), pp. 99-122; y E. Michael Gerli (nota 2, supra), pp. 58-59. Joseph E. Gillet, «The Autonomous Character in Spanish and European Literature»,

autor ficticio que esconde totalmente al autor histórico, como iba a hacerlo Lazarillo de Tormes a mediados del siglo xvi, pero vale la pena notar que en los cuatro años que separan la *Cárcel* de San Pedro de la continuación, del mismo título, de Nicolás Núñez (1496), El Auctor adquirió bastante autonomía para entrar como narrador-protagonista en el libro de Núñez después de ser introducido por éste en tercera persona: «se fue por do Laureola estava [...] y comiença en esta manera»¹². La obra se termina con un préstamo textual de la *Cárcel* de San Pedro: «y assí trabajando, el cuerpo en el camino y el alma en el pensamiento, llegué a Peñafiel (como dixo Sant Pedro), do quedo besando las manos de vuestras mercedes.» (p. 71). Vemos que al final la autonomía del Auctor ha llegado hasta tal punto que cita a Diego de San Pedro como fuente literaria. No constituye un caso tan notable del personaje autónomo como el personaje unamuniano que trata de asesinar a su propio inventor, pero es impresionante.

El protagonista-narrador de Flores y San Pedro desempeña ambos papeles dentro de la ficción, o sea que le observamos en su función de narrador, y él mismo es consciente de ella. Gradissa no sólo insiste que Grimalte halle a los protagonistas de la *Elegia di madonna Fiammetta* para conseguir un final feliz (o sea, renovar la relación Fiometa-Pánfilo), sino además le manda narrar lo que pasa: «Y aliende desto vos pido que todas las cosas que entre ella y su Pánfilo pasaren, por estenso escritas me las enbiéis, por que yo vea el fin que del Amor resciben aquellos que suyos son» (p. 9). Le nombra narrador, casi como los Reyes Católicos nombraron a Juan de Flores cronista real. De este modo, un personaje de ficción sentimental manda a otro personaje (el autor histórico metamorfoseado) que escriba una ficción sentimental. Parece que dicha ficción empieza con la rúbrica «Comiença a recontar Grimalte en la manera que se parte, y las cosas a él acaecidas en la inquisición o busca de Fiometa» (p. 18), y que termina con la «Carta de Grimalte a Gradis[s]a»: «Mira cuánto en las agenas tierras ido por tu servicio he ganado a mi favor [...]» (p. 151). Observamos la reacción de la lectora (pp. 153-55), reacción tan desfavorable que la narración continúa hasta su desenlace desesperado: «Y así de ti y de mí con este fin me despido y fenesco» (p. 184)¹³. En la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, El Auctor pierde confianza en sí mismo como narrador: notando los síntomas de Laureola, concluye que reve-

HR, 24 (1956), pp. 179-190, inició los estudios sobre la cuestión más general del personaje autónomo.

¹² *Dos opúsculos isabelinos: «La coronación de la señora Gracisla» (BN MS. 22020) y Nicolás Núñez, «Cárcel de Amor»*, ed. Keith Whinnom (Exeter Hispanic Texts, 22), Exeter, University, 1979, p. 52.

¹³ Varios aspectos de esta cuestión se comentan en los artículos (citados en la nota 2, supra) de Barbara F. Weissberger, «Authors», y de E. Michael Gerli, pp. 60-61.

lan su amor por Leriano, y así lo dice a éste, aunque después del desastroso fin (el rechazo definitivo de parte de Laureola, la muerte de Leriano), cree haber interpretado mal:

por mucho que encobría sus mudanças, forçávala la pasión piadosa a la disimulación discreta. Digo piadosa porque sin dubda, segund lo que después mostró, ella recebía estas alteraciones más de piedad que de amor; pero como yo pensava otra cosa, viendo en ella tales señales tenía en mi despacho alguna esperança; y con tal pensamiento partíme para Leriano, y después que estensamente todo lo pasado le reconté [...] (p. 98).

No es necesario decidir ahora cuál de las interpretaciones fue acertada¹⁴. Lo que importa es la autocrítica del narrador ficticio. Hay que notar que tanto Grimalte como El Auctor (identificados de maneras distintas con Flores y San Pedro, respectivamente) empiezan por la observación de una relación amorosa problemática (Pánfilo/Fiometeta, Leriano/Laureola)¹⁵; la narran; se sienten cada vez más comprometidos emocionalmente (no se enamoran de una de las protagonistas, pero sí se enamoran de la relación amorosa); intevienen en la acción para ayudar al protagonista que ama intensamente y sufre por ello; ven que su intervención, que promete ser beneficiosa, termina por ocasionar un desastre irremediable; y el desastre y la conciencia de haberlo ocasionado les destruye emocionalmente (*Grimalte*, p. 184; *Cárcel*, p. 176). En todo esto se parecen a una de las mejores novelas inglesas de la posguerra, *The Go-Between* (1953), de L.P. Hartley. No es que Hartley haya leído la ficción sentimental castellana, sino que otra vez más un novelista del siglo xx ha reinventado unas innovaciones del xv.

2. La barrera entre dos niveles de la ficción se hace permeable.

La influencia buena o mala de la lectura en la vida del lector es un *topos* de la literatura: la lectura de la Biblia, de vidas de santos, de las *Confesiones* de San Agustín influyen de alguna manera en la vida de personajes literarios (y, desde luego, de muchas personas fuera de la literatura). En cambio, la lectura de novelas rosa conduce a Emma Bovary al adulterio y luego al suicidio; los libros de caballerías enloquecen a Alonso Quijano (y la primera parte de *Don Quijote* influye de manera parecida en algunos personajes de la segunda parte); en un conocidísimo episodio relacionado con la ficción sentimental (véase Brownlee, pp. 17-78), la lectura del *Lancelot en prose* provoca a Fran-

¹⁴ Véase Deyermond, «El punto de vista narrativo en la ficción sentimental del siglo xv», en *Actas I AHLM*, pp. 45-60 (pp. 56-57).

¹⁵ La observan al principio a través de una narración (escrita, de Fiometeta; hablada, de Leriano), y después directamente.

cesca y Paolo al adulterio y hace que mueran en pecado mortal, de modo que Dante les encuentra en el canto V del *Inferno*: «Galeotto fu il libro e chi lo scrisse», dice Francesca. Grimalte lee la *Elegia di madonna Fiammetta* y regala un ejemplar a Gradissa, esperando que la lectura de una historia patética y erótica le incitará a consumir su amor; pero no resulta así, como explica a Fiometa:

Y mi mayor desventura quiso tal inconveniente buscarme que, pensando un día cómo mejor la serviese, un libro llamado Fiometa le levé en que liese, el qual bien pienso, señora, por vós [s]er visto, y podréis aver mirado cuántos y a tamaños males quexa de su desconocido Pánfilo a las enamoradas dueñas. Y aquélla, por cuyo servicio me muevo, contemplando en sus tales fatigas, quanto yo por un cabo me ayudava, tanto del otro me era Fiometa enemiga con sus piadosas razones. Especial, porque en la muchedumbre de los hombres escribió ser imposible uno fallado bueno. [...] De manera que quanto yo más de piedad la tentava, tanto más a crueldad la convertía, porque de compasión de Fiometa quería tomar la venganza de su Pánfilo en mí [...] (pp. 26-27).

La relación *Elegia*/Grimalte-Gradissa es, por lo tanto, mucho más compleja que la relación *Lancelot*/Paolo-Francesca. El libro destinado por Grimalte a conseguir la entrega total de Gradissa resulta ser un obstáculo a su deseo. Un resultado más sorprendente es que Gradissa insiste que Grimalte intervenga en la acción de una obra de ficción escrita hace más de un siglo, para conseguir un final feliz, de modo que el desdichado de Grimalte tiene que entrar en el mundo ficticio de Boccaccio, o —lo que es igual— hacer que los personajes de Boccaccio entren en la ficción de la que él, Grimalte, es narrador y protagonista. La barrera entre la ficción de Boccaccio y la de Flores se ha hecho permeable, y los personajes pueden pasar de la una a la otra. Lo que es un libro leído por dos personajes de Flores, o sea una ficción dentro del mundo ficticio de Flores, un libro que tiene la misma relación con la vida de Gradissa y Grimalte que tiene la obra de Flores con la vida de sus lectores, este libro se convierte en elemento activo. La *Elegia di madonna Fiammetta* se convierte en protagonista de la ficción de Juan de Flores. Esta permeabilidad confunde a Grimalte hasta tal punto que dice a Fiometa (p. 26) que probablemente habrá leído su propia *Elegia*¹⁶.

¹⁶ Para varios aspectos de la permeabilidad, véanse Weissberger, «Authors»; Grievé, pp. 75-79; Gerli, pp. 60-61; Brownlee, cap. 10.

3. Un personaje ficticio es metónimo del libro escrito por su tocayo histórico.

En *Grisel y Mirabella*, el debate que ocupa el 30% de la obra tiene como protagonistas a Brazaida, portavoz de las mujeres, y Torrellas, portavoz de los hombres. Aquélla es personaje de la ficción troyana (la Criseyde de Geoffrey Chaucer, por ejemplo). Pasa de una ficción a otra, aunque de manera menos compleja que Fiometa y Pánfilo. Torrellas, en cambio, no es personaje ficticio (mejor dicho, no lo era antes de que Juan de Flores le ficcionalizara). Es poeta, contemporáneo de Flores, autor de muchas poesías en castellano y en catalán. Su obra más famosa es las *Coplas de las calidades de las donas*, un largo poema misógino, y este poema le merece el papel de campeón de los hombres en el debate¹⁷. El Torrellas ficticio de *Grisel y Mirabella* es metónimo de las *Coplas* del Torrellas histórico, y la sátira misógina de las *Coplas* se transforma en argumentación en prosa en el debate¹⁸. El asesinato ritual de Torrellas es —dentro del mundo ficticio creado por Flores— el asesinato efectivo de un personaje principal, y no me es posible leerlo, como lo hace Charles V. Aubrun, como un chiste amistoso¹⁹. Pero no es sólo una muerte merecida por el comportamiento del portavoz de los hombres; constituye también un rechazo —si no de parte de Flores, al menos de parte de las damas de la corte— de sus opiniones. Si el Torrellas de Flores utiliza en el debate la argumentación del Torrellas histórico, la destrucción física del Torrellas-personaje («con tenazas ardiendo y otras con uñas y dientes, rabiosamente le despedazaron. [...] Y después que no dejaron ninguna carne en los huesos, fueron quemados [...]»), representa también el rasgar y el quemar de su poema²⁰. El personaje, además de ser un personaje, es un metónimo de una obra literaria²¹.

¹⁷ Véase Barbara Matulka, *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion: A Study in Comparative Literature*, New York, Institute of French Studies, 1931, pp. 148-157.

¹⁸ Véase Matulka, pp. 148-157. Es interesante notar que la argumentación de Brazaida proviene en parte de la retractación en prosa de Torrellas, el *Razonamiento en deffensa de las damas*: véase Pamela Waley, pp. 348-352.

¹⁹ «Tout porte à croire que Juan de Flores a voulu monter une bonne farce à l'ami Torrellas: l'histoire littéraire vérifiera peut-être plus tard cette amitié et notre hypothèse. De même les *coplas* de Pere Torrellas contre les dames sont un jeu littéraire de salon et sans sincérité»: *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (XV^e siècle)*, ed. Charles V. Aubrun (Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques, 25), Bordeaux, Féret, 1951, p. xlix.

²⁰ La cita proviene de Juan de Flores, *La historia de Grisel y Mirabella*, ed. Pablo Alcázar López & José A. González Núñez, Granada, Don Quijote, 1983. Hay una edición mucho mejor en la tesis doctoral inédita de Joseph J. Gwara, Westfield College, 1988. ¡Ojalá que se publique pronto!

²¹ Esta idea se alude de paso en una frase acertada de Brownlee: «The physical dismemberment — a metaphor of Torrellas' dismembered discourse [...]» (p. 207).

La división establecida entre las tres categorías de innovación narrativa (el autor que se narra a sí mismo, la barrera permeable entre dos niveles de la ficción, el personaje como metónimo) ayuda a la claridad de explicación, pero da una impresión equivocada de sencillez. En efecto las tres categorías se superponen y se entrelazan. La relación entre Torrellas-personaje y las *Coplas de las calidades de las donas*, por ejemplo, se puede comparar con el caso de *Grimalte y Gradissa* en cuanto a la relación vida/literatura dentro del mundo ficticio. Paso ahora a una categoría fuera de la ficción sentimental.

4. La desaparición de un narrador general abre el camino a varios narradores autónomos.

La voz autorial de Fernando de Rojas se oye sólo en los dos prólogos de la *Celestina*, los versos preliminares y finales, y los argumentos de los cinco autos añadidos en la *Tragicomedia*. Dentro de la acción misma hay sólo diálogo y monólogo, y la crítica no ha logrado identificar a un portavoz del autor —todo lo contrario de lo que pasa en *Cárcel de Amor*. Esto no significa, sin embargo, la ausencia total de narrador. Hay varios narradores locales y autónomos, y sus narraciones son de dos tipos: las que se refieren al pasado lejano, dando solidez diacrónica a la acción, y las que se refieren a un episodio que acabamos de presenciar. Comentaré el segundo tipo al hablar de la

Discrepo tan sólo de la palabra «metaphor»; me parece que se trata no de la metáfora sino de la metonimia. No estoy de acuerdo, sin embargo, con lo que dice Brownlee de la conclusión de la *Cárcel de Amor* de San Pedro:

In a very real sense, Leriano's eating of the words serves as an emblem of a «dead-end» speech situation. Words are presented as sterile objects rather than communication. Laureola's words and their communicative function are reduced to the status of a metonym for Laureola herself — one that displaces and precludes communication — leading to death, that is, silenced words. (p. 172)

Las cartas desgarradas y luego tragadas en un vaso de agua no pueden ser, en su contexto, un metónimo de Laureola. Hay metonimia, sin duda, pero las cartas son metónimo, no de Laureola, sino de la comunicación entre ella y Leriano, y muy posiblemente de la relación entre ellos. Para el episodio del asesinato de Torrellas, véanse, además de los trabajos ya citados, Barbara F. Weissberger, «Authority Figures in *Servo libre de amor* and *Grisel y Mirabella*», en *Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico), 9 (1982: *Homenaje a Stephen Gilman*), pp. 255-262; y Lillian von der Walde Moheno, «El episodio final de *Grisel y Mirabella*», *La Corónica*, 20, núm. 2 (primavera de 1992), pp. 18-31. Es episodio tan complejo, tan sugerente, que mi comentario tiene que escoger sólo un aspecto; comento otros en «El hombre salvaje en la novela sentimental», *Filología*, 10 (1964 [1967]), pp. 97-111, y «El heredero anhelado, condenado, y perdonado», en *Actas IV AHLM*, II (1993), pp. 47-57 (trabajos revisados en mi *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental* (Publicaciones Medievallia, 5), México, UNAM, 1993, pp. 17-42 y pp. 105-124), y en un artículo de próxima aparición sobre otra fuente bíblica del episodio.

quinta categoría de innovación; por el momento me limito al primer tipo, que empieza ya en el auto 1 del anónimo autor, cuando Pármeno cuenta a Calisto cómo era la vida en casa de Celestina hace años²². Poco después, Celestina misma, hablando con Pármeno, ofrece sus propios recuerdos de aquellos días (pp. 255-256)— trata, desde luego, de persuadirle de que se puede fiar de ella. Otros recuerdos, de tenor elegíaco, se dirigen a los que comen con ella en el auto 9: «Yo vi, mi amor, a esta mesa donde agora están tus primas assentadas, nueve moças de tus días [...] No puedo dezir sin lágrimas la mucha honrra que entonces tenía [...]» (pp. 417-418)²³. Un caso de interés especial es el intercambio de recuerdos de niñez entre Pármeno y Sempronio en el auto 12: «que nueve años serví a los frayles de Guadalupe», dice Pármeno, «que mill vezes nos apuñéavamos yo y otros.» «¿Y yo no serví,» contesta Sempronio:

al cura de Sant Miguel y al mesonero de la plaça y a Molléjar el orte-lano? Y también yo tenía mis qüestiones con los que tiravan piedras a los páxaros, que assentavan en un álamo grande que tenía, porque dañavan la ortaliza. (pp. 470-471).

Las palabras después de «Sant Miguel» son una interpolación de la *Tragicomedia*. Ahora bien, este recuerdo ficticio tan pormenorizado coincide de manera curiosa con una probanza de hidalguía del año 1588, que menciona la «huerta de Mollegas» (o Mollejas —la letra es oscura) en las tierras de la familia de Rojas en la Puebla de Montalbán. La coincidencia fue comentada por un descendiente de Rojas, Fernando del Valle Lersundi, y luego por Stephen Gilman²⁴. Concluyen que lo añadido en la *Tragicomedia* proviene de un recuerdo de la niñez del mismo Rojas. Si tienen razón —y me parece probable que la tengan—, el autor histórico entra, consciente o inconscientemente, en uno de los narradores autónomos. Hay también que observar de paso que el conocido realismo del habla de los personajes —el cambio de registro según la persona a quien hablan los personajes proletarios,

²² Fernando de Rojas, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell (Clásicos Castalia, 191), Madrid, Castalia, 1991, pp. 241-247.

²³ Comento estas breves historias de una sociedad en «Female Societies in Celestina», en *Fernando de Rojas and «Celestina»: Approaching the Fifth Centenary: Proceedings of an International Conference in Commemoration of the 450th Anniversary of the Death of Fernando de Rojas*, Purdue University, West Lafayette, Indiana, 21-24 November 1991, ed. Ivy A. Corfis & Joseph T. Snow, Madison, HSMS, 1993, pp. 1-31 (pp. 13-15).

²⁴ Valle Lersundi, «Anotaciones a *La Celestina*», *El Diario Vasco* (5 de agosto de 1958), 8. Conozco el artículo sólo a través de Stephen Gilman, *The Spain of Fernando de Rojas: The Intellectual and Social Landscape of «La Celestina»*, Princeton, University Press, 1972, pp. 212-217.

el interés por la jerga estudiantil — se relaciona con la invención de narradores autónomos, de modo que la innovación narrativa converge con la innovación estilística²⁵.

5. El enfoque doble de la narración.

Lo que presenciamos (en la *Celestina*), o lo que nos dice el narrador general (omnisciente en *Grisel* y *Mirabella*, narrador-protagonista en *Cárcel de Amor* y probablemente en el fragmentario y anónimo *Tratado de amores*) es narrado después por uno de los personajes. De este modo podemos comparar la verdad objetiva (o, en el caso de un narrador-protagonista, lo que tiene buena posibilidad de serla) con lo que dice un personaje influido por sus propios intereses. Es una cuestión que ya comenté, y por eso me limito aquí a un par de ejemplos²⁶. La entrevista de Celestina con Melibea (auto 4) es narrada por Celestina en el auto 6: «díxele mi embaxada: cómo penavas tanto por una palabra de su boca salida en favor tuyo [...] atajó mis palabras, dióse en la frente una grand palmada [...]», etcétera (pp. 343-344), muy ampliado en la *Tragicomedia*. Vemos cómo Celestina, sin falsificar la estructura o la tendencia general de la entrevista, adapta su narración al receptor, para aumentar su propio provecho. Otro tipo de comparación se puede realizar entre el recado oral dado por el enamorado del *Tratado de amores* a la mensajera para su amada («Y dezid a esta señora quando en su presencia seáis, que mis porfias os llevan condenada a poder de su merced [...]»)²⁷ y la carta llevada por la mensajera en la misma visita («Bien en mi gesto se conocerá, si alguna vez fuera de vós mirado, la turbación en que le puso una ravisosa respuesta que de parte de vuestra merced fue dada [...]», p. 482).

* * *

Las cinco categorías de innovación narrativa que acabo de comentar no son las únicas que se pueden encontrar en la literatura de la época de los Reyes Católicos, aunque me parecen las más importantes. No surgieron siempre *ex nihilo*, desde luego²⁸, pero constituyen

²⁵ Para cuestiones relacionadas con éstas, véase Gilman, *The Art of «La Celestina»*, caps. 2 y 3.

²⁶ Véase Deyermund, «El punto de vista narrativo», pp. 47-48. Otro tipo de enfoque doble — el del mismo narrador en dos etapas distintas — se ha comentado ya, bajo la categoría 1, en lo que se dice de la *Cárcel de San Pedro*.

²⁷ Carmen Parrilla García, «El *Tratado de amores*: nuevo relato sentimental del siglo xv», *El Crotalón: Anuario de Filología Española*, 2 (1985), pp. 473-486 (p. 481).

²⁸ La Prof.^a Sylvia Roubaud me comentó, cuando leí una versión de este artículo en el seminario de investigación del Prof. Michel Garcia en la Université de Paris III-

en su conjunto una aportación castellana muy distintiva. Mis comentarios no pretenden ser exhaustivos, sino todo lo contrario. Un estudio completo no necesita un breve artículo, sino todo un libro. Sin embargo, basta lo dicho para explicar por qué la literatura castellana de esta época tuvo tanto éxito en la Europa del siglo xvi. El xv es un siglo de traducción al castellano, traducción frecuente desde el latín, el francés, el italiano, el catalán, y, con menos frecuencia, otras lenguas (el árabe, el griego, el inglés, el hebreo..., directamente o a través de una traducción intermediaria)²⁹. El xvi es el siglo de la traducción desde el castellano al francés, al italiano, al inglés, y a varias otras lenguas (algunas de ellas sorprenden un poco: el hebreo, el latín, el polaco). *Arnalte y Lucenda*, *Cárcel de Amor*, *Grisel y Mirabella* y la *Celestina* llegan a ser «best-sellers» europeos, y su éxito empezó pronto: la primera traducción de *Cárcel de Amor* se publicó en 1493 (versión catalana), un año después de la *editio princeps* del texto castellano; la de la *Celestina*, al italiano, se publicó en 1506, antes de la primera edición existente de la *Tragicomedia* castellana. No habrá una causa única y constante para tal éxito, pero me parece casi seguro que la causa principal es la capacidad de innovación narrativa de la ficción castellana de la época de los Reyes Católicos³⁰.

Sorbonne Nouvelle (octubre de 1992), que algunos rasgos de los textos artúricos anticipan hasta cierto punto alguna que otra innovación que comento en este artículo. Es tema que vale la pena investigar detenidamente.

²⁹ Véase Peter Russell, *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)* (Monografías de Cuadernos de Traducción e Interpretación, 2), Bellaterra, Escuela Universitaria de Traductores e Intérpretes, Universidad Autónoma de Barcelona, 1985. La traducción desde el catalán es mucho más extensa de lo que se sospechaba: véase Jaume Riera i Sans, «Catàleg d'obres en català traduïdes en castellà durant els segles xiv i xv», en *Segon Congrés Internacional de la Llengua Catalana*, VIII (València, 1989 [1990]), pp. 699-709.

³⁰ El presente artículo tiene la misma estructura, y parte del contenido, que la comunicación que preparé en borrador para una sesión de la Modern Language Association of America en diciembre de 1989 (véase el resumen en *La Corónica*, 19, núm. 1 (otoño de 1989), p. 146). La decisión de la junta directiva de la MLA de no dar ningún apoyo económico a la sesión sobre la literatura medieval española ocasionó una interrupción en este trabajo. Reanudándolo en la primavera de 1992, leí un borrador revisado en un simposio organizado por el Prof. Juan Paredes Núñez en la Universidad de Granada, aprovechándome de los comentarios de los presentes. Para su versión casi definitiva, leída en el XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (agosto de 1992), utilicé varios estudios recientes, y desarrollé mis ideas de una manera a veces distinta de la del borrador de 1989. Su forma actual representa una ligera revisión final. Agradezco a la Sra. Pilar Rose-Alcorta su cuidadosa revisión estilística.